

## **De la novela a la arqueología de campo: incursiones literarias de José Ramón Mélida Alinari en sus inicios (1880-1901)**

### **From novels to field archaeology: José Ramón Mélida's early literary incursions (1880- 1901)**

Daniel Casado Rigalt  
Universidad a Distancia de Madrid – UDIMA

Fecha de recepción: 03.12.2011  
Fecha de aceptación: 23.01.2012

#### **RESUMEN**

José Ramón Mélida debe ser considerado como el arqueólogo español más representativo del más de medio siglo que transcurre en la etapa comprendida entre 1875 y 1936. Heredero de la tradición anticuaria precedente, Mélida supo imprimirle a la Arqueología nuevos aires en sintonía con los principios positivistas y científicos. Consiguió reducir la distancia existente entre la arqueología española y la europea, gracias, en parte, a sus contactos con los hispanistas franceses. Trató de europeizar y despolitizar la ciencia española con el fin de conseguir su autonomía científica. Participó también en las excavaciones de Numancia y Augusta Emerita, además de alcanzar la dirección del Museo de Reproducciones Artísticas y del Museo Arqueológico Nacional. Pero antes de dedicarse plenamente a la Arqueología, José Ramón Mélida realizó incursiones literarias que evidencian la vocación universalista de la que hacían gala los humanistas y eruditos de entonces.

**PALABRAS CLAVE:** historiografía arqueológica en España. Literatura, novela. Antigüedad. Museo

#### **ABSTRACT**

José Ramón Mélida is known to be considered one of the most important archaeologist of the time period between 1875 and 1936. Being a heir of the preceding antiquarian tradition, he skillfully conformed traditional Archaeology to modern Positivist and Scientific ideas. He achieved bridging the gap between European and Spanish Archaeology of his time, mainly thanks to his tie to French hispanists. Moreover, he strove after a more European and less politicised Spanish Archaeology in order to, aiming to achieve its scientific autonomy. In addition, he took an active part in the excavations of *Numantia* and *Augusta Emerita* and was appointed to the post of director of both, the *Museo de Reproducciones Artísticas* and the *Museo Arqueologico Nacional*. However,

before dedicating himself entirely to Archaeology, José Ramón Mélida had been applying himself to the field of literature, which, once again, proves that very same universalist vocation displayed by most of the humanists and renowned experts of his time.

**KEY WORDS:** Archaeological Historiography in Spain. Literature, novel. Antiquity. Museum

La multidisciplinariedad fue una constante en algunos de los más destacados humanistas del siglo XIX. El autodidactismo, la ausencia de especialidades científicas en el ámbito universitario y la vocación universalista poblaron el panorama nacional de polígrafos y hombres de letras que cultivaban diferentes géneros dentro de las humanidades. Es el caso de José Ramón Mélida Alinari, cuya relevancia científica y académica trasciende su biografía de arqueólogo (Mélida Alinari, 2006b). No solo representa una época de transición en la arqueología española del último cuarto del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX, sino que personifica la asimilación de las corrientes y tendencias histórico-culturales gestadas en Europa. Su figura emerge entre el elenco de arqueólogos que adaptaron la disciplina arqueológica a los nuevos tiempos, después de formarse en un entorno artístico y literario donde forjó esa vocación humanista que tanto se estiló en el siglo XIX. Su principal mérito radica en haber tendido un puente entre dos perfiles de arqueólogos: el de corte anticuario, erudito y procedente de una formación artística; y el que desarrolló un nuevo concepto más apegado a las ciencias naturales. Mélida representa la transición entre el arqueólogo-historiador decimonónico y el geólogo-prehistoriador, más próximo a las nuevas técnicas arqueológicas y al trabajo de campo. Pero para comprender lo que llegó a ser –uno de los arqueólogos más laureados de finales del XIX y principios del XX– es fundamental hurgar en ese Mélida “primerizo” que trató de abrirse camino como novelista antes de decantarse por la Arqueología.

José Ramón Mélida nació en un entorno de burguesía madrileña, educado y formado, en sus inicios, por miembros del clero, cuando casi las dos terceras partes de los alumnos de enseñanza media estaban en manos de órdenes religiosas. El legado familiar dejó en él un poso que habría de marcar su trayectoria y que estimularía su temprana vocación humanista (Mélida, 2006a: 21-27). De su hermano Enrique heredó una afición pictórica presente a lo largo de toda su vida. Arturo, por su parte, le transmitió conocimientos técnicos –arquitectónicos, escultóricos y de artes menores– que le facilitaron su familiaridad con la terminología científica desde joven. Además, fue Arturo el que le abrió las puertas del entorno artístico madrileño, tanto a nivel institucional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Ateneo de Madrid, como a nivel personal. Aunque formados en campos diferentes, Arturo y José Ramón compartieron un talante ecléctico y versátil. Uno desde el Arte y otro desde la Arqueología. También heredó de él su legado humanista en la aspiración de abarcar muchas áreas de conocimiento. Si Arturo<sup>1</sup> fue escultor, pintor, arquitecto, decorador, ilustrador y restaurador, José Ramón fue novelista, historiador, crítico y arqueólogo. Ambos reflejan una época en la que no existía la especialización y todavía se estilaba la figura del sabio o erudito con vocación universalista.

Tras una infancia y adolescencia rodeada por un ambiente familiar proclive al cultivo de las Artes, José Ramón Mélida comenzó su etapa de formación, repartida entre la Escuela Superior de Diplomática, el Ateneo, el Museo Arqueológico Nacional y la Institución Libre de Enseñanza (Jiménez García, 1986). En la Escuela Superior de Diplomática (Sotelo Martín,

1 Daniel Ortiz Pradas defendió en el 2010 la tesis doctoral “Arturo Mélida Alinari. Un ejemplo de restauración del patrimonio artístico de la Edad Media”.

1998; Peiró Martín & Pasamar Alzuria, 1996) ingresó con diecisiete años. Se adivina en esta decisión una vocación ligada al estudio y conservación del Patrimonio Nacional, acorde con el verdadero cometido de la Escuela: formar técnicos profesionalizados que administraran el extenso legado histórico-artístico incautado a la Iglesia desde 1835. En sus tres años de formación, de 1873 a 1875, cursó asignaturas más próximas al Arte que a la Historia, y en las que la Arqueología era concebida bajo una óptica de tradición anticuaria (Mélida, 2006a: 28-37). Documentación inédita rescatada de la Escuela Superior de Diplomática da fe de la inercia artística que tenía entonces la enseñanza de la arqueología (Romero Recio, 2006: 581-601), una disciplina apenas abordada en cátedras de Ateneos y Reales Academias (Mederos Martín, 2010: 170-175). Los conocimientos adquiridos por Mélida en esta etapa se inscriben en el plano teórico y representan el bagaje cultural sobre el que se asentaría su posterior formación práctica. Se convertía así en futuro depositario, organizador e investigador de todo el saber y cultura contenidos en archivos, bibliotecas, monasterios, etc., ante la necesidad de una gestión más intensiva y una independencia frente al poder político, participando en la “construcción del método de investigación histórica”. De esta manera, se produjo su ingreso en 1881 en el “Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos”, cuyo principal órgano de expresión fue la “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos”. La labor pedagógica de la Escuela representaba, además, la penetración del talante positivista francés, que tanta huella dejó en Mélida y que favoreció su decisión de ingresar en este centro.

Como hombre de letras que fue en el siglo XIX, Mélida cultivó el género de la novela, sin apartar su mirada de la Arqueología y el mundo de los museos. Durante veinte años de su vida –entre 1880 y 1901– llegó a publicar ocho novelas, que quedaron repartidas entre obras de inspiración histórica, drama, e incluso novelas con tintes de comedia. Es sintomático el hecho de que en el archivo del Museo Arqueológico Nacional se conserven recortes de periódico que el propio Mélida coleccionaba. Entre éstos encontramos breves pasajes en castellano o francés, indistintamente, como la serie firmada por un tal Pierre Loti, bajo el título “Fleurs d’Ennui” –en 1882– u otros recortes titulados “Idyles revées”, “Suite”, etc. En algunas de estas novelas, José Ramón se valió de las ilustraciones de sus hermanos. En un borrador que se conserva en el expediente de Mélida del Museo Arqueológico Nacional habla de que

al exigir mis hermanos la devolución de sus originales no hacen más que seguir las costumbres establecidas por los artistas, y seguida de buen grado por los editores tanto de Madrid como de Barcelona (...) comprenda usted bien la razón por la cual no pueden aceptar mis hermanos la ilustración de la novela en las condiciones que usted propone.

No está fechada, pero cabe suponer que la colaboración de sus hermanos Arturo y Enrique como colaboradores debió de ser una constante en la publicación de las novelas de José Ramón.

La primera experiencia literaria de José Ramón Mélida se remonta a 1870, cuando apenas contaba con catorce años de edad. Se aventuró entonces como director de una publicación titulada “El Clown”, que incluía números literarios escritos por él. La redacción de “El Clown” se encontraba en Madrid, en la calle Prim. Gracias a un borrador rescatado de entre el expediente de Mélida en el Museo Arqueológico Nacional, sabemos que los puntos de suscripción de la revista se encontraban en la redacción del periódico y en las principales librerías. Contaba para ello con la ayuda de varios redactores: R. Holgado, L. Nieto y M. Moreno. La principal característica de “El Clown” fue la de no tener ninguna opinión política (una de las constantes que caracterizan su obra y su vida), pues sólo trataba de algunas novelas y de anuncios. Curiosamente, este mismo desdén por las cuestiones de

índole político-ideológica se mantendría prácticamente como una constante durante toda su vida. En comunicación oral, su descendiente Victoria Mélida Ardura suscribió en entrevista personal (agosto 2007) el carácter rabiosamente apolítico de José Ramón Mélida, tal como le había transmitido su padre (nieta de José Ramón Mélida Alinari) Rafael Mélida Poch. También a principios de la década de los 1870, llegó a colaborar Mélida en “La Religión Católica”, publicada todos los sábados del año.

Cronológicamente, la primera novela publicada por Mélida llevó por título *El Sortilegio de Karnak*. Fue escrita en colaboración con Isidoro López Lapuya (Almela Boix, 2004: 262). Una doble motivación confluye en esta obra. Por un lado, el interés del autor por adentrarse en el Egipto faraónico (le sirvió de inspiración un ostracón formado de un guijarro con cinco líneas de escritura hierática, localizado en la colección de manuscritos egipcios del Museo del Louvre); y por otro, el deseo de cultivar un género estilado por entonces, la novela histórica. Las características de la novela histórica quedaron asentadas con W. Scott en las dos primeras décadas del siglo XIX. En este género el autor se permitía el libre juego de la imaginación en torno a épocas pretéritas, intentando conciliar la descripción pintoresca y el análisis histórico-social. Para ello, apoyaba las narraciones en una documentación más o menos sólida. En el ámbito nacional, se ha celebrado recientemente (septiembre de 2011, por iniciativa del Instituto de Historiografía Julio Caro Baroja) el “IV Encuentro de Jóvenes Investigadores de Historiografía en torno a la novela histórica” en el que se han analizado asuntos relacionados con el mito, la historia, las ideologías y los abusos historiográficos en la novela histórica. El citado género literario estuvo claramente influenciado por la corriente historicista, que hizo su aparición en el último cuarto del siglo XIX. *El Sortilegio de Karnak* mereció que Rada y Delgado se refiriera a ella como “su bien escrita novela “El Sortilegio de Karnak”<sup>2</sup>.

El contexto en el que Mélida hubo de desenvolverse estaba dominado por la eclosión de los nacionalismos, hecho que fomentaba el interés por la Historia y la búsqueda de las raíces en el pasado. Esa evocación histórica, que llevaba implícita interpretaciones al servicio de la historia patria, garantizaba el éxito del género en esta época de exaltación nacionalista. Desde el punto de vista historiográfico, la figura del historiador Modesto Lafuente había sido clave en la segunda mitad del XIX. Con él se inició esa búsqueda de la nación española en el carácter heroico de los asedios de Sagunto y Numancia. Sin embargo, Mélida no hará de la novela histórica un arma de doble filo político, sino que redactará su obra desde una óptica meramente histórica, tratando de desvelar aspectos desconocidos del Antiguo Egipto. El Mélida novelista pretendía una observación rígida de la realidad, semejante a la del científico experimental. Recurría con frecuencia a detalladas descripciones y “paseos narrativos” por la vida cotidiana, tratando de desarrollar la “epopeya diaria” en Egipto:

Las paredes de aquel sagrado recinto estaban decoradas con preciosos bajorrelieves (...) en el centro del templo alzábase sobre un pedestal la Tríada Tebana: Ammon, el dios de los dioses y creador del mundo, esculpido en basalto y sentado en rica silla (...) se levantaba entre Maut y Khons (...).se movían mesurados aquellos severos sacerdotes, vestidos con blancos calisiris y calzados con tabtebs de hojas de papiro (Mélida Alinari, 1880: 7-12).

Atendiendo a su estilo literario podría encuadrarse dentro de la corriente realista de la segunda mitad del siglo XIX, caracterizada por la fidelidad descriptiva y la atención al detalle. En cierta manera, era una época de colaboración entre Literatura y Arqueología. Una evasión en el tiempo, característica típicamente romántica, era la que acercaba al escritor

<sup>2</sup> Palabras de Rada y Delgado, recogidas en un documento del Archivo General de la Administración Civil de Alcalá de Henares con la siguiente referencia: EC-Ca 19, signatura topográfica 31-49.

a los sugerentes paisajes arqueológicos, desde los que, no conforme con contemplar, trató de reconstruir el pasado. Ese afán reconstructivo es, según Ricardo Olmos, “el verdadero germen de la literatura arqueológica” (Olmos Romera, 1992: 54), que en Mérida incorporó un componente didáctico, como corresponde a alguien que compartió inquietudes con los hombres de la Institución Libre de Enseñanza. Sus obras debieron de ir dirigidas a un público con perfil de burguesía culta, ávida de nuevos horizontes temáticos y de un espíritu que le permitiera alejarse de la monotonía urbana e industrial que había dominado y dominaba el siglo XIX. En el siglo XIX, la clase burguesa había tomado el testigo de los aristócratas coleccionistas del XVIII, incorporándose así al interés por estos dominios culturales. Y ya en el cambio de siglo este papel desempeñado en gran parte por la clase burguesa, comenzaría a ser sustituido por la incipiente creación de Museos de Estado y colecciones de universidades.

De alguna manera, Mérida se vio arrastrado por la popularización de temas relacionados con las culturas de la Antigüedad, que canalizó en novelas como el *Sortilegio de Karnak*. Sucumbió así a lo que Théophile Gautier definió como “el placer más refinado, la corrupción más suprema: el exotismo a través del tiempo” (Gautier, 1881: 124). Mérida recurrió a audacias imaginativas para recrearse en lo raro y en lo pintoresco, sin dejar nunca de lado su pulcra descripción de las culturas remotas y sus ambientes, tal como haría Blasco Ibáñez en su novela *Sónnica* de 1901 (Litvak, 1985: 188). Sus evocadores paisajes destilan la intención erudita de un autor como Mérida, que trató de acercar costumbres extrañas a la vida cotidiana de su época. Durante estos años la “moda arqueológica” se extendió al campo de las artes, como muestra la Exposición de Bellas Artes de Madrid, celebrada en 1881, meses después de la publicación del *Sortilegio de Karnak*. En la citada exposición, el público pudo contemplar in situ el cuadro *Las termas de Caracalla*, del sevillano Mattoni, la *Cleopatra* de Juan de Lemus y la escultura *El enigma de Tebas*, de Francisco Font. Dentro del ámbito arqueológico existió una destacada fascinación por la cultura egipcia, extendida también en las modas arquitectónicas, como el estilo neogipcio, del que fueron fieles seguidores los catalanes Josep Fontseré y Josep Vilaseca.

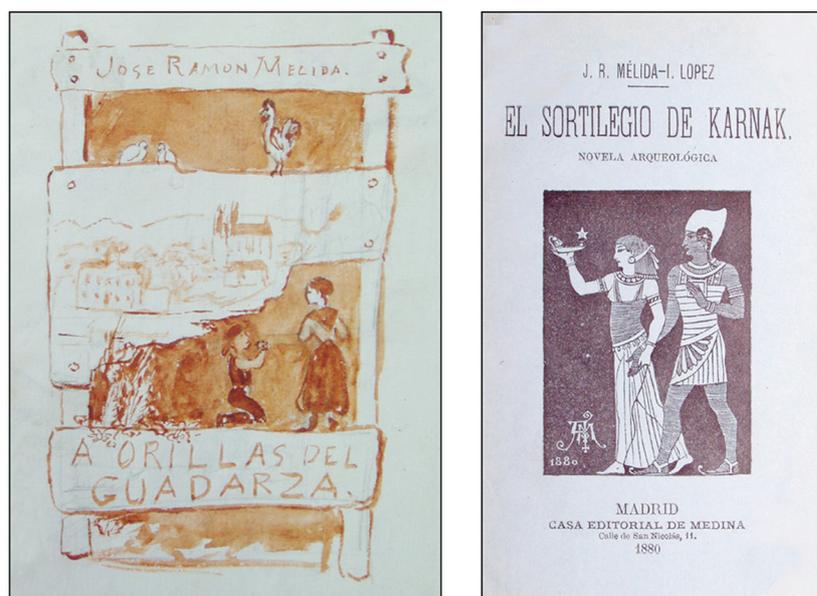


Fig. 5. Borrador de la portada de *A orillas del Guadarza* y portada de *El Sortilegio de Karnak*.

La producción literaria de Mérida tuvo continuidad dos años después de publicarse *El Sortilegio de Karnak* (1880), con la novela *Diamantes Americanos* (1882), que fue vendida a un precio de dos pesetas. La obra era una concesión del autor al amor y al sentimentalismo, más propio de un novelista romántico que de un escritor de corte realista. Recurría a menudo a la vehemencia sentimental y expresiva de la literatura romántica, a la exaltación retórica y a la sobreabundancia de exclamaciones. Entre sus preferencias estilísticas se encontraba la de interponer galicismos y expresiones como *comme il faut*, *merveilleuse*, *ton incroyable*, *dame espagnole*, *boulevard*, *mademoiselle*, *n'ai pas*, etc, que no son sino una muestra más de la francofilia del autor como una constante a lo largo de su vida. El afrancesamiento se generalizó por, entre otros motivos: la monarquía borbónica (procedente de Francia); presencia de Napoleón a principios del XIX y con él la penetración de los principios gestados durante la Revolución de 1789; ó el matrimonio de una española –Eugenia de Montijo– con Napoleón III. El hilo argumental de *Diamantes americanos* transcurría de una manera lenta y el autor aprovechaba para recrearse en retoricismos y giros metafóricos. Buen ejemplo de ello fue la dedicatoria del autor:

Apenas era larva en mi cabeza este librejo, querido Isidoro, cuando ya pensé dedicártele. La larva se convirtió en gusano (...) Pero ya ha roto el capullo (...). Cuando menos te lo esperes se posará en tus manos la mariposa, bajo forma de mujer. Sé con ella amable, compasivo; escúchale, el lío feroz que constituye su historia (mucho ojo con faltarle al respeto, no te encalabres al verla joven y bonita); mira por ella; defiéndela si alguien le echa en cara su debilidad. Sé para ella un padre y un amigo, y cuenta, en cambio, con cien cuarentenas de agradecimiento y cariño de tu colega. Madrid, 7 de septiembre de 1882 (Mérida Alinari, 1882: 5).

Cuando menciona a Isidoro, se refiere a Isidoro López, quien colaboró con Mérida en la primera novela publicada por éste: *El Sortilegio de Karnak*, de 1880. Nótese que Mérida incurría en un error muy común en Madrid, como es el leísmo, cuando dice “pensé dedicártele”.

En 1884 Mérida publicó su tercera novela, titulada *El demonio con faldas (memorias de un gato)*, al precio de una peseta. En el archivo del Museo Arqueológico Nacional se conservan dos cartas-borradores, dirigidas al Señor Cordero donde Mérida pacta con él el precio de los dibujos de la novela y de las transacciones económicas a llevar a cabo. Están fechadas en el 25 de marzo y el 7 de noviembre de 1884. Igualmente, se conserva una carta-borrador del 19 de octubre de 1883 en la que se tratan asuntos relacionados con transacciones y giros; una carta con el membrete del editor Eduardo Mengíbar, fechada el 24 de abril de 1883; y dos cartas firmadas por Federico Díaz Palafox (con membrete del editor Urbano Manini, para quien puede consultarse (Botrel, 2001: 136). Ambas cartas están fechadas los días 13 y 23 de mayo de 1883. Se trata de un ingenioso relato en el que el autor se autodeclara como “médium escribiente” del gato de una familia madrileña. En ningún momento abandonó Mérida el tono desenfadado y distendido para reflejar aspectos y curiosidades de la vida gatuna en esta novela de estilo costumbrista. El autor dedicó la obra “al ingenioso, correcto y galano escritor Don Alonso Pérez-Gómez de Nieva” (Mérida Alinari, 1884:5) y en la misma dedicatoria sufrió ya la “transformación” de humano a gato:

Yo, señor, el más humilde felino de toda mi raza y último, pero nobilísimo y hondo vástago de los verdaderos y netos gatos madrileños, acerté a escuchar, inesperadamente, mi nombre nativo, el cual me declaraba como actor, aunque en papel secundario, ó sea de barba, en la historia de “El traje de boda” (...). Con las garras de mi diestra escribo mi nombre. Tarfe.

Los distintos capítulos en torno a los cuales el autor organizó la novela representan el acontecer de la vida diaria de un gato: *Ostracismo*, *Nueva casa*, *Costumbres domésticas*, *El Correo del amor*, *Decepciones del corazón*, *De picos pardos*, *Reclusión perpetua*, etc.

*Luisa Minerva* es el título de la novela de Mérida publicada en el año 1886. Costaba tres pesetas y estaba estructurada en 49 capítulos. En una carta rescatada del archivo del Museo Arqueológico Nacional, puede deducirse la transacción literaria que Mérida trató con el editor Eduardo Mengíbar. Está fechada en 11 de mayo de 1885 y en ella afirmaba el editor que había examinado la obra y no encontraba ningún problema a su publicación, cuyos dividendos serían repartidos al cincuenta por ciento. En los meses previos a su publicación, Mérida mantuvo correspondencia desde San Juan de Luz, donde residía algunos días durante los veranos en el número 16 de Rue Mazarin, con el editor barcelonés Daniel Cortezo (Rueda Laffond, 2001: 109-110). Una carta firmada por éste el 5 de agosto de 1885 se hacía eco de los consejos que Cortezo le dio a Mérida en el ámbito editorial: “dada la índole de la obra que ud. nos ofreció no creemos poder recomendar a ud. otros editores que los señores Montaner y Simón o los señores Espasa y C<sup>a</sup> harto conocidos y reputados para que debamos añadir unas palabras más”<sup>3</sup>. Otras misivas<sup>4</sup>, firmadas en Barcelona el 28 de noviembre y el 3 de diciembre de 1885 por el editor Espasa, hacían igualmente referencia a trámites editoriales entre Mérida y el referido editor. Uno de los temas a tratar fue la solicitud de publicación por parte de Mérida de la traducción al castellano de *Gothic Architecture in Spain* de Street. Finalmente, el editor Espasa resolvió no emprender la publicación “por considerar muy limitado el número de personas a quienes puede interesar”. La misma negativa obtuvo Mérida de la editorial barcelonesa Montaner y Simón, en carta del 7 de noviembre de 1885<sup>5</sup>. Hay que tener en cuenta que desde la segunda mitad del siglo XIX el libro pasó de ser un objeto reservado a unos pocos, de difícil acceso y elevado precio, a integrarse lentamente en el tejido social. Se trataba de un proceso de socialización que poco a poco se abrió camino ante una gran variedad de posibilidades técnicas y sociales. De esta manera, dejó de ser un objeto de lujo para convertirse en un elemento cotidiano, favorecido por las innovaciones técnicas que facilitaron su difusión: ejemplares divididos en entregas, creación de colecciones y series, suscripción a bibliotecas, expansión de la variedad tipográfica, etc (Sánchez García, 2001).

En la novela *Luisa Minerva* el autor trató de hacer un retrato social de la época, utilizando comparaciones mitológicas, referencias clásicas y muchas expresiones francesas (por ejemplo, *atelier*, en vez de estudio) al igual que en otras novelas suyas. Enlazó con esa corriente novelística decimonónica –en cierto modo, heredera del Romanticismo– que buscaba experiencias oníricas y fantásticas para asomarse al pasado y saltar en el tiempo a través de la palabra y la experiencia arqueológica. Fue el psiquiatra austríaco Sigmund Freud, nacido el mismo año que Mérida y fundador del psicoanálisis, quien impregnó la sociedad europea de principios del siglo XX con sus teorías sobre los sueños, la hipnosis, la psique, el subconsciente, etc. Pero habían sido dos insignes médicos y maestros de Freud (J. M. Charcot y Bernheim) los que iniciaron interesantes y prometedores estudios en el campo del psicoanálisis poco antes de ser publicada la novela *Luisa Minerva*. Mérida convirtió a la protagonista de la historia –Luisa– en el vehículo o portavoz de los

3 Conservada en el archivo del Museo Arqueológico Nacional, dentro del expediente de Mérida con el número 2001/101/4.

4 Conservadas en el archivo del Museo Arqueológico Nacional, dentro del expediente de Mérida con el número 2001/101/4.

5 Conservada en el archivo del Museo Arqueológico Nacional, dentro del expediente de Mérida con el número 2001/101/4.

acercamientos que Mérida llevó a cabo sobre la Arqueología, un recurso utilizado en otras novelas de inspiración arqueológica de la época, como *Arria Marcella* de Gautier (Olmos Romera 1993a: 50-57). Ricardo Olmos analiza la historia de amor entre un francés del XIX y una joven que sucumbió a la erupción del Vesubio en Pompeya, escenario arqueológico preferido por los novelistas. Entre la realidad y el sueño se debate este relato de Gautier, en el que el autor abrió la inagotable vena de lo fantástico y en él puede encontrarse uno de los antecedentes literarios de *Luisa Minerva*. Théophile Gautier contribuyó a la recuperación del pasado histórico de España, como expresión de un cierto carácter exótico. Otra novela de inspiración arqueológica es *La Gradiva* de Wilhelm Jensen (Olmos Romera, 1997: 44-51). Explica aquí Olmos la Arqueología desde la perspectiva psicoanalista freudiana. En esta novela, el protagonista es un arqueólogo que confunde la realidad con las cenizas y moldes del pasado en Pompeya, lo que le lleva a indagar en los sueños de la ficción literaria. Y es que Freud comparaba la memoria de las cosas guardadas por la tierra (Arqueología) con las huellas que desde la infancia quedan grabadas en los estratos de la psique humana. Al protagonista de esta historia (Hanold) le aburre la realidad cotidiana, tan alejada de su ideal, le desespera, le irrita. Responde Hanold al tópico del visitante furtivo y solitario entre las ruinas, evadido de la masa, lo que podría considerarse como un eco literario del romanticismo. También de inspiración arqueológica son las *Leyendas del Antiguo Oriente* de Juan Valera (Almela Boix, 1991: 66). Juan Valera había intentado inaugurar en España un género de narración que había dado muy buenos frutos en Europa, y comenzó a publicar en 1870 unas *Leyendas del Antiguo Oriente*, dentro de la “Revista de España”. Son numerosas las fuentes que utilizó para este relato que puede considerarse como el primer intento de novela arqueológica en España, en el que Valera no se limitó a escribir una “historia de los tiempos de...” sino a crear para los personajes una historia y una memoria cultural. Un hecho que hizo que Valera contribuyera con sus narraciones a acercar la Arqueología a amplios sectores de la sociedad, haciendo que la disciplina trascendiera el ámbito académico. Mérida bien pudo tomar el modelo de las *Leyendas del Antiguo Oriente* para inspirarse en su *Luisa Minerva*. La novela de Mérida representaba la añoranza de retorno al tiempo pretérito, y para ello el autor utilizaba los paseos de la protagonista por el Museo Arqueológico Nacional, que en este caso es un escenario real, como intermediario temporal entre el pasado y el presente:

En primavera á la calle, á visitar Museos, á comunicarse con el mundo (...) Una tarde de marzo, en el atelier, Luisa tomaba apuntes de unos libros, teniendo delante y en correcta formación una serie de idolillos egipcios de bronce (...) Luisa fue señalando a Mercedes los objetos menudos, la lámpara de la Mezquita de la Alhambra, delicada filigrana de bronce, los modelos de monumentos árabes y mudéjares, los platos de esmalte con reflejo metálico (...) Ofreciéronse a la curiosidad de nuestros visitantes relucientes porcelanas de Sevres, de Sajonia, de Moustier y de la Moncloa, ornamentados con flores y dorados filetes (...) Allí admiraron primorosas joyas visigodas, árabes y mudéjares; marfiles preciosos de la Edad Media, esmaltes de Limoges y españoles, del siglo XVI, bronce, repujados (...) ¿Viene ahora lo romano? Preguntó Mercedes. Sí: lo egipcio, lo griego, lo romano (...) Lacrinatorios romanos (...) Figurillas griegas de barro (...) Vasos de Chipre (...) Saludaron a los empleados que había en la sala (...). Un ánfora panatenaica (...) los idolillos egipcios (...) Esta es la mejor pieza que hay aquí, dijo el Marqués señalando a un gran vaso blanco, con figuras policromas. No hay en el Museo del Louvre ninguno tan alto (...) Figuras del Cerro de los Santos (...) (Mérida Alinari, 1886).

A base de retazos (como los anteriormente enumerados) con referencias arqueológicas repartidas entre capítulos como *El Templo de Minerva* (pp. 43-51) o “*Milagro del Arte*” (pp. 209-218) Mérida buscaba ese efectismo literario de añoranza del pasado. El Museo Arqueológico Nacional se convertía así en el lugar elegido por Mérida para desarrollar un pasaje de la novela. Mérida introdujo descripciones de los objetos expuestos y aprovechó para adentrarse en el mundo de la Arqueología. Lo hizo de una manera indirecta, sutilmente, pero evidenciando una intención de conectar con el pasado. A lo largo del relato realidad e idealidad se entrecruzaban y contraponían. El resultado fue una mezcla de estilos, en la que se perciben resabios románticos, como el interés por lo lejano, lo desconocido, la exaltación del sentimiento, la nostalgia o el encantamiento; y en el otro lado, componentes típicos del realismo, como la observación rigurosa de la realidad, la sobriedad prosaica o la fidelidad descriptiva (Ena Bordonada, 1989: 163-180). De estilo típicamente realista pueden considerarse los retratos que Mérida trazó de la alta sociedad madrileña de la época:

Todos fueron llegando al hipódromo y tomando puesto conveniente en el óvalo central ó en las tribunas, amén de algunos de las últimas clases indicadas (...) La sombrilla de Luisa era japonesa (...) El desfile de los trenes que aquella tarde concurrieron al hipódromo, fue muy lucido en la Castellana y Recoletos. Materialmente no cabían tantos carruajes en lo ancho del paseo. La riada de coches se repartió por las arterias de Madrid (Mérida Alinari, 1886: 5-25; Núñez Florencio, 2004: 31).

Fue recurso habitual del autor evadirse de la trama principal para retomar narraciones mitológicas de otros capítulos: “La Minerva helénica era también doncella recatada, y ningún Dios del Olimpo se atrevió a seducirla. Hércules, con ser el más temible de los inmortales por su fuerza sin igual, sólo se permitió amar a Minerva platónicamente” (Mérida Alinari, 1886: 35). Así fue configurando el hilo argumental, en el que los amores de la protagonista Luisa y Miguel presidieron una novela donde Mérida decidió alternar situaciones mundanas, encarnadas en Luisa, con mitológicas, encarnadas en Minerva, produciendo en el lector una sensación efectista de fugacidad y cambios continuos de escenarios. Arte, Arqueología o Escultura Clásica. Cualquier tema era excusa para enlazar el transcurrir natural del relato con acercamientos a estas disciplinas, de manera que Mérida iba recuperando el pasado en las remembranzas del presente y en la pervivencia transformada de las cosas.

En 1886 Mérida redactó lo que pudo ser el germen de una nueva novela, que nunca vió la luz. Es lo que se deduce tras leer unos apuntes literarios (apuntes manuscritos que forman parte de la documentación personal de Mérida en el archivo del Museo Arqueológico Nacional, comprada el 18 de septiembre de 1987 a Mariano García Díaz) de carácter informal bajo el título *Idilio de Pepita*. Llevan la fecha de 7 de abril y no son sino un pasaje literario de estilo retórico y grandilocuente, que no merece más comentario. También fue frustrado el intento de publicar otra de sus novelas, titulada *Lagos eternos*. Una carta<sup>6</sup> enviada por la editorial Espasa el 10 de diciembre de 1886 desde Barcelona aludía a los trámites para su posible publicación dentro de la serie «Biblioteca moral narrativa».

Una nueva novela vió la luz en 1887. Llevó por título *A orillas del Guadarza* y estaba organizada en veinticinco capítulos. Tres cartas trataron las transacciones editoriales. En una de ellas, con membrete del “Ateneo de Madrid”, fechada en 23 de diciembre de 1886 y dirigida a Daniel Cortezo, Mérida pactó el envío de dibujos que faltaban y el original corregido de la novela. Le informaba de que el precio con 50 ilustraciones era de 2250

<sup>6</sup> Conservada en el archivo del Museo Arqueológico Nacional, dentro del expediente de Mérida con el número 2001/101/4.

pesetas. Posteriormente, una carta dirigida por el editor Daniel Cortezo a José Ramón Mélida (fecha en Barcelona el 1 de febrero de 1887) hablaba del acuse de recibo de 725 pesetas, saldo de los derechos de propiedad de *A orillas del Guadarza*. Se conservan ambas en el archivo del Museo Arqueológico Nacional y forman parte de la documentación personal de Mélida comprada el 18 de septiembre de 1987 a Mariano García Díaz. Entre los borradores se adivina la presencia de un tal Señor Domenech, con quien Mélida arregló la fecha de los pagos. Otra de las cartas, fechada el 30 de septiembre, fue enviada por Mélida al señor Cordero para calibrar las condiciones de la encuadernación, impresión de los dibujos, etc. La ilustración de la misma fue realizada por Arturo Mélida, que aprovechaba sus entancias en la localidad francesa de San Juan de Luz –habitual residencia de los Mélida– para dibujar; y la novela contaba con una dedicatoria personal sobre la persona de su amigo Antonio Aguilar y Cuadrado. José Ramón volvió a dar rienda suelta a su imaginación en este relato. Preparó un escenario a su medida que le transportaba a la España rural, y lo hizo movido por un impulso sincero y natural:

¿qué encanto hallé en esos rústicos, para hacerme abandonar el idilio de Angelita y Julio, idilio cortesano y aristocrático por añadidura, entre personajes de tono y de buen gusto, rodeado de perfumes, de galas, de trenes lujosos y de caprichos mundanos, y transportarme a orillas del Guadarza, en medio de la extensa campiña donde no se halla sombra (...), donde no se ve sino gente zafia, inculta, mal vestida y que ni hablar bien sabe: donde huele a establo y a pocilga, las viviendas son incómodas y feas, y las costumbres demasiado sencillas? (Mélida Alinari, 1887: V).

El caso es que el autor conseguía adentrarse en la vida cotidiana de un pueblo imaginario, Villebrines, a orillas de un río imaginario, el Guadarza. La pretensión no era meramente fantasiosa sino que denotaba en Mélida una reacción contra el idealismo, evidenciada en este acercamiento al ambiente rural cotidiano, quizás como una muestra inequívoca de situarse en la línea del novelista que pretendía una observación rigurosa de la realidad. Utilizaba nombres inventados simplemente como recurso literario, si bien su intención era la de convertirse en un escritor que no huyera de la realidad sino que se propusiera retratarla. Así lo señalaba: “Ni pretendí copiar el natural estudiándole con pretensiones de maestro, ni consentí a mi pobre imaginación que alzase el vuelo por los espacios de la fantasía” (Mélida Alinari, 1887: VII). Es deudora esta novela de algunos elementos del Romanticismo, como el interés por la naturaleza, lo regional y lo costumbrista. Mélida reconocía la necesidad de depurar el lirismo aburguesado para buscar el contacto con lo inmediato, lo real: “Quizá desengañado de no encontrar en la corte más que Diamantes Americanos, quise ver si los hallaba finos, aunque en bruto” (Mélida Alinari, 1887: VI). En su afán por no ser pretencioso, Mélida hizo deslizar comentarios acerca de las intenciones de su relato, al que él mismo bautizó como ensayo: “Real, verosímil e ingenuo quise que fuese este idilio; y procuré que el fondo, las figuras, los detalles, todo tuviese carácter, verdad y belleza. Un ensayo fue, nada más que un ensayo” (Mélida Alinari, 1887: VII-VIII).

Antes del desarrollo argumental de los capítulos avisaba el autor: “disponete á observar cuanto yo te muestre”, en alusión a su papel de guía o portavoz literario del lector. Quería Mélida convertirse en intermediario entre los personajes de la novela y el lector, un rasgo típico de la literatura realista. Lo más importante de esta faceta era la proyección de su talante positivista como hombre de ciencia a su cultivación del realismo, un aspecto que facilitaba su conocimiento del entorno y su estudio del territorio. Son sintomáticas las palabras del crítico literario francés Ferdinand Brunetière, quien en 1883 llegó a decir que

“el realismo es en el Arte lo que el Positivismo en Filosofía”. Mérida evidencia también un cierto patriotismo y exaltación nacionalista, cuando hacía referencia a las

comarcas (...), tan ignoradas e insignificantes como parecen, dignas de que te enorgullezcas al visitarlas si, como me figuro, eres buen español y amante, por ende de las glorias patrias (...) todo esto que te muestro y de que te hablo fue principal teatro de las lides famosas mantenidas por los comuneros de Castilla contra aquel invicto emperador Carlos, que tenía al mismo Sol contratado a sueldo, para que no dejara de alumbrar sus dilatados dominios (Mérida Alinari, 1887: 10).

Esta vocación patriótica de Mérida estaba desligada del activismo político. Se trataba de un patriotismo nostálgico, que se reflejaba en su amor y apego al pasado español, a sus antigüedades, sus monumentos y sus glorias. Su apego a la tierra española venía acompañado de unas palabras de buen católico, que Mérida no dudó en proferir: “el único que no murmura y a su vez está exento de los tiros de la murmuración es el cura: el santo varón don Ezequiel, cuya llaneza y chistoso decir encanta” (Mérida Alinari, 1887: 11).

Sobre las gestiones y trámites editoriales llevados a cabo por José Ramón Mérida da fe una carta dirigida al editor Francisco Pérez, en la que expresaba su deseo de vender para la Biblioteca de Arte y Letras, la primera edición de *A orillas del Guadarza*. Luis Domenech había propuesto a Arturo Mérida un pago de seis mil reales por las ilustraciones, dato rescatado de una carta que se encuentra entre la documentación personal de José Ramón Mérida, en el archivo del Museo Arqueológico Nacional.

Entre las páginas 265 y 283 de *A orillas del Guadarza*, hay un capítulo que lleva por título *Una noche en Pompeya* (breve relato publicado que ya había sido publicado en *La Ilustración Española y Americana* el 22 y el 30 de julio de 1881) y que merece un análisis por separado. En él un distinguido arqueólogo tuvo la fortuna de asistir a la fiesta con que el mundo sabio conmemoró el decimooctavo centenario de la catástrofe pompeyana por culpa de la erupción del Vesubio, que Mérida fechó el 23 de septiembre de 1879 cuando el consenso actual apunta al mes de agosto como marco cronológico más probable. El prólogo sitúa al lector en las tertulias madrileñas del XIX, donde un grupo de eruditos habla de las últimas novedades acontecidas en el mundo de la Arqueología. Según Olmos Romera (Olmos, 1993b: 53), estas tertulias reflejaban seguramente una experiencia real, en la que un privilegiado contaba a sus contertulios de café las peripecias de su reciente viaje a tierras italianas. Una vez más, Mérida utilizó el recurso del sueño –procedimiento habitual decimonónico que ya empleó Gautier en sus *Pie de momia* y *Arria Marcella*– para reconstruir aspectos del pasado, en el capítulo titulado *Una noche en Pompeya*:

sueño singularísimo que tuve aquella noche (...) hallábame como embriagado: danzaban en mi cabeza los monumentos y los objetos del Museo de Nápoles (...) instintivamente restauraba ruinas, amueblaba abandonados aposentos y resucitaba a los pompeyanos a su feliz existencia (Mérida Alinari, 1887: 268).

Así conseguía el autor de *Una noche en Pompeya* acercar al lector hacia el esplendor perdido de la ciudad. ¿Por qué Pompeya? Mérida sintió la misma fascinación que sus contemporáneos por esta ciudad. Al trágico y morboso final de sus días hay que añadir la tradición histórica española de las ciudades del Vesubio (Fernández Murga, 1989 & Romero Recio, 2010: 223-244), debido a la presencia y actividad de los Borbones en el reino de Nápoles, lo que enlazaba con ese sentimiento nacionalista o patriótico que evidencian algunas obras de Mérida.

Minuciosas descripciones y fieles reproducciones de sus templos, calles, termas o teatros revelan un conocimiento que bien pudo Mérida adquirir de sus lecturas en la biblioteca del Museo Arqueológico Nacional y de sus frecuentes consultas a los diccionarios de antigüedades clásicas que veían la luz en esos años, como afirma Olmos Romera (Olmos, 1993b: 55). La propiedad con la que describe la arquitectura pompeyana va acompañada por un sentido didáctico que confiere a sus explicaciones, aspecto señalado ya por Almela Boix, y que debió de venirle de sus contactos con el krausismo de la Institución Libre de Enseñanza. No faltaba en Mérida esa intención de fundir realidad y ficción como procedimiento para atender al aspecto literario, por un lado, y al histórico, por el otro, como corresponde a un hombre de espíritu positivista. Aprovechaba la oportunidad que le brindaba el escenario arqueológico pompeyano para referirse a los grafitos publicados en el fascículo IV del *Corpus Inscriptionum Latinarum*, por Carolus Zangmeister. Con estas referencias epigráficas, recurría al pasado desde el rigor científico y el prestigio de un cuerpo como el *Corpus Inscriptionum Latinarum*, donde supo localizar un gran número de epigramas que aludían al amor. De entre éstos, Mérida se inclinó por los que ofrecían una vertiente más ideal. Buscaba la asociación de amor y belleza, alejándose de los grafitos soeces y morbosos que poblaban las paredes pompeyanas y tratando de aspirar al modelo imperturbable de belleza clasicista (Olmos, 1993b: 56-57). Ricardo Olmos establece un acertado paralelismo entre la aspiración descriptiva de la Pompeya de Mérida y los cuadros de ambientación antigua que por aquellos años pintaban sus contemporáneos españoles en la Academia de Roma.

Pero la visión idílica que Mérida mantenía encendida a lo largo de su novela desembocó en la inesperada erupción del Vesubio aquel fatídico 23 de septiembre del año 79. Para enlazar con los acontecimientos, recurría al sueño, procedimiento habitual en la literatura decimonónica, y convertía la experiencia onírica –en este caso, una pesadilla– en el hilo argumental momentáneo:

Escuché desesperados gritos, confusos clamores, ignotas alarmas, angustiosos lamentos (...) un gallardo mancebo y una hermosa doncella corrían, las manos unidas, el terror en los rostros; su desesperación llegaba a ese momento sublime en que se produce el propósito inquebrantable (...) entonces los conocí: eran los amantes; la predicción de Isis se cumplía quizá (...) la atmósfera rojiza descompuso sus facciones, doblegó sus cuerpos; y al llegar al postrer aliento de aquellas dos existencias (...) sus labios se juntaron en un casto beso, y en aquel momento se abrazaron sus almas para no separarse jamás (Mérida Alinari, 1887: 281-282).

Siguiendo la fórmula empleada en este tipo de narraciones oníricas, Mérida devolvía bruscamente al lector a la realidad tras despertarse del sueño a la mañana siguiente:

cuando desperté a la mañana siguiente vinieron a mi memoria los amantes de la tienda inmediata a las termas, y comprendí cuánto miente la fantasía (...) entonces acabé de entender que los oráculos de Isis eran innoble superchería, porque morir de modo tan patético como los amantes pompeyanos de mi sueño es un heroísmo que vale más que toda una existencia consagrada a las delicias del amor. Finalmente, desde esa noche yo tengo envidia de aquellas víctimas del Vesubio (Mérida Alinari, 1887: 282-283).

En febrero de 1889 Mérida escribió una especie de ensayo-borrador en la misma línea que sus novelas más intimistas. Titulado *Filosofías de Encarnación*, se trataba de una historia de amor en la que el autor instaba a una mujer a que se casara y no renunciara al

amor. No es sino un reflejo de la premonitoria realidad, pues fue Mérida quien finalmente contrajo matrimonio el día 1 de junio del año 1889. *Filosofías de Encarnación* forma parte del expediente de José Ramón Mérida en el Museo Arqueológico Nacional, obtenido de la documentación personal de Mérida comprada el 18 de septiembre de 1987 a Mariano García Díaz.

Siete años transcurrieron hasta la próxima publicación literaria de Mérida. En 1894 vió la luz la novela *Salomón, rey de Israel*, posiblemente la obra cumbre de su producción novelesca. Contiene en su prólogo *Al lector* una reflexión de Mérida de alto contenido historiográfico, en la que hacía cierta apología del género de la novela histórica, incidiendo en lo que él consideraba

una transformación radical, consecuencia lógica de las transformaciones operadas en la Historia y en la novela (...) La Historia, que antes se redactaba como documento literario y político, con arreglo a las referencias de los autores antiguos, ha sido renovada por la Arqueología, que nos ha puesto en comunicación directa con el mundo antiguo. La novela, apartándose de las poéticas ficciones creadas por el pseudo-romanticismo, pide hoy la imitación fiel de la realidad de la vida, y el novelista se preocupa por las circunstancias en que se desarrollan las pasiones en los hombres contemporáneos, del medio en que se vive y del ambiente moral que se respira. En una palabra: la Historia y la novela buscan la verdad exacta” (Mérida Alinari, 1894a: I-II).

Sus palabras evidencian una vez más su confianza en que la novela histórica encontrara amparo en la Arqueología y se complementara con ella, con la firme intención de hacer de este género literario otra vía más de buscar la reconstrucción del pasado:

Galvanizar esos restos humanos, hacerlos hablar, pensar y sentir, hacerlos vivir aquella vida de su tiempo, bajo sus creencias y sus leyes, con sus costumbres y sus modales, en la lucha constante de sus preocupaciones y de sus pasiones, hacerles respirar el ambiente moral de su tiempo, y agitarse en el interior de sus moradas, en los templos de sus dioses, en las calles y lugares públicos de sus ciudades: he aquí la gran misión de la novela histórica de hoy. Con este criterio se ha escrito la presente obra” (Mérida Alinari, 1894a: II-III).

Pero la intención didáctica de Mérida iba acompañada por una vertiente recreativa, literaria, que convertía su novela en algo más que un camino hacia la culturización del lector. Sintió una vocación educadora y una necesidad de despertar en el público literario el ansia de conocimiento que Mérida consideraba fundamental para la cultivación de las masas por el pasado histórico. Mostraba así la herencia que le legó su contacto con los hombres de la Institución Libre de Enseñanza: una conciencia integradora que hiciera partícipe a todos.

En su obsesión por ser un fiel narrador de la Historia, Mérida proyectó su rigidez de documentado historiador en una novela como ésta, en la que afirmaba que

si en toda novela cuya acción se desarrolla en una época apartada se exige fidelidad histórica, con más razón debe exigirse en las novelas tomadas del Texto Bíblico, pues en ellas debe resplandecer una moral en un todo ajustada a la interpretación más ortodoxa y autorizada de la Sagrada Escritura.

Traslucen sus palabras, una vez más, la actitud de un correcto católico que aspiraba a un relato histórico, anteponiendo a todo el incontestable valor de la Sagrada Escritura. El reino de Israel, bajo el cetro de Salomón, centró la trama de la novela y se erigió en el

cuadro histórico geográfico elegido por Mérida para recrear su glorioso pasado a través del *Libro de los Reyes* y de las *Crónicas*. Se refirió el autor a Salomón como

*aquel hombre extraordinario y superior (...) adorado por su pueblo; monarca bienhechor, magnánimo y poderoso; juez intachable, modelo de virtud y poeta de sublime inspiración; piadoso constructor del suntuoso templo a Jehová; después poderoso Creso desvanecido por su afición al lujo y a la opulencia”, para acabar sentenciando que “toda la lección moral, en fin, que se encierra en aquella memorable frase suya: “Vanidad de vanidades y todo es vanidad,” hemos procurado presentarla aquí animada con los vivos colores de la realidad histórica (Mérida Alinari, 1894a: IV).*

A pesar del rigor documental que buscaba el autor, Mérida no dudó en recurrir a la concesión literaria para favorecer la trama novelesca, y como él mismo reconocía “hemos introducido algún personaje de pura invención, sin oponer contradicción alguna al Sagrado Texto” (Mérida Alinari, 1894a: IV).

Por primera vez en toda su producción literaria, Mérida dio cuenta de la bibliografía manejada para confeccionar su novela, en el prólogo de *Salomón, rey de Israel*. Una obra de M. Vigouroux, cura de San Sulpicio de París, (Espasa Calpe, 1929:1158-1159), titulada *La Bible et les découvertes modernes en Palestine, en Egypte et en Assirie* (París, 1879, 4 volúmenes), se convirtió en la obra-guía de la que se sirvió Mérida en esta novela, en la que

no solamente se hace una concluyente refutación á los ataques dirigidos contra los Libros Santos por el racionalismo alemán, sino que se demuestra cómo los descubrimientos arqueológicos en la Palestina, en Egipto y en Asiria han venido a ser fehacientes testimonios de la veracidad de aquellos Libros (Mérida, 1894a: V).

Evigouroux era un eclesiástico francés que llegó a desempeñar en Roma el cargo de primer secretario de la Comisión Bíblica y dirigió el magno *Dictionnaire de la Bible* (París, 1891-1912), convirtiéndose en una autoridad en materia de exégesis bíblica. Puso la ciencia al servicio del dogma católico, defendiendo la interpretación ortodoxa de aquellos pasajes de las Sagradas Escrituras atacados por la crítica racionalista moderna. Mérida de ninguna manera ponía en entredicho la doctrina católica, defendida a ultranza por Vigouroux frente al racionalismo de la época. Se apoyó y documentó en muchos colegas suyos franceses, reconociendo que “Hemos tejido la novela valiéndonos de las noticias arqueológicas que nos han suministrado, además de la obra de Vigouroux, los interesantes y más recientes trabajos de Perrot y Chipiez, Babelon (VV. AA., 1996: 113), Pierret, Lenormant y otros sabios no menos eminentes que sería prolijo citar”. Mérida debió de tener muy en cuenta otros trabajos publicados por Vigouroux, como una reseña titulada *La Bible et la Critique. Réponse aux “Souvenirs d'enfance et de jeunesse, de M. Renan* (París, 1883) o *Le Nouveau Testament et les découvertes archéologiques modernes* (París, 1889). Ernest Babelon continuó el manual de *Histoire ancienne de l'Orient* a la muerte de Lenormant en 1883. Esta obra, a buen seguro, formó parte de la cantera bibliográfica consultada por Mérida para documentar los capítulos de su novela. Otro de los citados es Lenormant, cuyo hijo –Charles Lenormant (1802-1859)– llegó a participar en una de las expediciones de Napoléon a Egipto en 1828 y será recordado por fundar en 1844 la “Revue Archéologique”.

Mérida no citaba las obras consultadas, si bien puede intuirse que se estaba refiriendo, entre otras, a *L'Histoire de l'art dans l'antiquité* redactada por Perrot y Chipiez y cuyo primer

volumen salió publicado en 1882; *Manuel d'histoire ancienne de l'Orient*, publicado por Lenormant (VV. AA., 1996: 672) en 1869, *Lettres assyriologiques* (1871-1879), *Ettudes Accadiennes* (1874-1879), *Le déluge et l'épopée babylonienne* (1873), *Les premières civilisations* (1874), *Etudes cunéiformes* (1878-1880), y sobre todo *Les origines de l'histoire d'après la Bible* (1880-1884), por el mismo autor. Un hecho demostrativo de la propensión de Mérida a leer a sus colegas galos. El madrileño siguió el ejemplo de Flaubert y Gautier, que llevaron a cabo sesudas investigaciones para componer sus obras literarias de inspiración arqueológica.

Es muy probable que en estos años de su vida Mérida dominara las lenguas francesa e inglesa, si bien la alemana no da muestras de que estuviera a su alcance. También mostró aptitudes para aprender otros idiomas, como reconoce un oficio<sup>7</sup> fechado en 16 de enero de 1888. Certificaba que “Mérida ha obtenido la nota de aprobado en los exámenes de enseñanza libre, correspondientes al idioma italiano, verificados en la Escuela”. La institución mencionada era la Escuela Nacional de Música y Declamación.

Puede considerarse un aspecto llamativo de su estilo de redacción el hecho de que Mérida utilizara a menudo el plural mayestático, recurso que puede considerarse más como un acto de falso pudor que como un gesto de modestia. A propósito de las notas a pie de página, insistía en el empleo de esta fórmula al afirmar: “hemos creído conveniente no poner más notas que las indispensables a la comprobación bíblica y arqueológica del cuadro que hemos trazado; es decir, que hemos anotado solamente los puntos que pudieran parecer dudosos o inexactos” (Mérida Alinari, 1894a: VI). Lo hizo Mérida, según él, para no incurrir en un alarde de erudición que podría resultar enojoso al lector. Antes de adentrarse en el desarrollo de la novela, se curaba en salud y advertía de que “Quien desconozca tales materias esté seguro de que nada hemos inventado ni fantaseado, y que en aquellos puntos en que la falta de noticias nos ha obligado a suponer hemos procurado seguir las hipótesis admitidas” (Mérida Alinari, 1894a: VI-VII). Procuró de nuevo resaltar el esfuerzo realizado en esta novela para escribir en línea con hechos históricos contrastados y apoyados en una documentación veraz: “nuestro trabajo se ha reducido a hacer una novela sobre los datos bíblicos y con los elementos que suministran la arqueología egipcia y la oriental” (Mérida Alinari, 1894a: VII).

También en 1894 publicó Mérida la novela *Don Juan decadente* (Mérida Alinari, 1894b) a un precio de 2,5 pesetas. Seis capítulos conformaban esta tragicomedia en la que Mérida narra los devaneos amorosos y posterior decadencia de la figura literaria de Don Juan.

*Siete veces feliz* (Mérida Alinari, 1901) fue la obra que cerró la producción novelesca de Mérida, en 1901. En la misma línea que la anterior, resulta intrascendente desde el punto de vista histórico–arqueológico. A modo de balance, puede afirmarse que la faceta novelista de José Ramón Mérida enriqueció su formación literaria y mejoró sus aptitudes prosaicas. Además, le sirvió para estrechar lazos con el negocio editorial. De hecho, se conserva una voluminosa documentación (conservada en el expediente personal de Mérida dentro del archivo del Museo Arqueológico Nacional) sobre los contactos que mantuvo con familias de editores tan ilustres como Espasa Hermanos.

En cuanto a la calidad novelista del joven Mérida cabe señalar que se embarcó en esta faceta como actividad paralela a su formación funcional. Todos los indicios apuntan a que no era por motivos lucrativos ya que las cantidades de las que se habla en las transacciones, no eran propias de una persona que tuviera en estos cobros su principal fuente de ingresos. Además, apenas tuvo consideración como novelista por la crítica literaria. Su obra debió de

<sup>7</sup> Pertenece a los fondos del Archivo General de la Administración Civil de Alcalá de Henares, con la signatura de EC-Ca 19 y la signatura topográfica de 31-49.

ir dirigida a un público burgués con inquietudes culturales ya que sus novelas apenas tienen connotaciones ni reivindicaciones de tipo social. No se le cita en manuales actuales y ni siquiera los novelistas de entonces hablan de él como una figura literaria a tener en cuenta. Por lo tanto, puede considerarse su obra como un simple complemento o pasatiempo a su dedicación humanista. No existen datos acerca de las ventas de sus novelas pero cabe suponer que serían discretas. Los precios de sus novelas oscilaban entre 2 y 3 pesetas cuando su sueldo rondaba las 2.000 pesetas anuales y la edición de su novela llevaba unos gastos de edición e impresión que superaban las 2.000 pesetas. Sobre la herencia novelista de los Mérida cabe emparentar esta faceta suya con la vocación creativa de la rama florentina de la familia, que tuvo continuidad en su hijo José, médico de profesión, y en su sobrina Julia. Si bien ninguno de ellos se dedicó profesionalmente.

Resulta necesario llevar a cabo una síntesis en la que sean analizadas las aportaciones mutuas entre José Ramón Mérida y la novela española del XIX. Este género representaba en él una primera fase editorial, ligada al ámbito literario y a su faceta creativa. Simboliza el cambio experimentado en su talante, desde sus comienzos literarios hasta su posterior desempeño de labores científicas, como tránsito hacia la mentalidad positivista. El contexto literario en el que Mérida publicó sus novelas, último cuarto del XIX, vino marcado desde antes por la reacción contra el idealismo romántico precedente y el desarrollo de las ciencias experimentales. En este contexto, la literatura se hizo eco de las doctrinas filosóficas, políticas y científicas que dominaban el panorama social europeo, dando como resultado una actitud del novelista acorde con la situación. La novela francesa –representada, entre otros, por Flaubert y Balzac– influyó considerablemente en la factura de la obra literaria de Mérida. Se trataba de una novela de corte realista que concedía importancia a la labor de documentación y que era deudora de una orientación científico-experimental. Enlazaba este tipo de novela realista con la novela histórica y con el estilo de novela costumbrista que se percibe en la producción literaria de Mérida.

A mediados de siglo, la novela costumbrista se venía cultivando en estos años en periódicos como *El Álbum Pintoresco*, *La Iberia*, *El Museo Universal*, *La América*, *El Imparcial*, *La Ilustración Universal*, *El Globo*, etc. Algunas de estas publicaciones intentaron emular y continuar las ediciones existentes en la etapa romántica y Mérida llegó a publicar en estos diarios a modo de iniciación en la novela. La otra gran línea del XIX fue la novela realista española, que se desarrolló con un gran retraso, a partir de 1868, y que entró en crisis casi a la par que la europea desde 1890. Todas las novelas de Mérida se enmarcan en este estilo realista-costumbrista aunque con ciertas dosis de lirismo y subjetivismo, más propios de la precedente etapa posromántica. En definitiva, la aportación de la etapa novelesca de Mérida no hay que buscarla en su calidad literaria y en el reconocimiento de sus contemporáneos sino más bien en lo que supuso para su etapa de formación. Perfeccionó su redacción y aprendió a documentarse recurriendo a archivos, bibliotecas, museos y testimonios. Asimismo, se instruyó en el manejo de tecnicismos y vocabulario específico que le sería de gran utilidad en la posteridad.

En conclusión, José Ramón Mérida se valió de su temprana vocación de novelista para anticipar su gusto por la Antigüedad. A pesar de los requiebros literarios y la retórica empleada por Mérida, sus novelas representan la reconciliación de la literatura con la ciencia, de la historia con la novela. La arqueología le proporcionó la coartada perfecta para hacer del detallismo un recurso docente. Se trataba de la evolución natural de la Historia, concebida anteriormente como un acercamiento político y literario –con arreglo a las referencias de los autores antiguos– y renovada ahora por una disciplina emergente en Europa a finales del XIX: la Arqueología. En cierto modo, Mérida se sumó a aquella corriente de pensadores, literatos, artistas e historiadores que –hastados ya por los niveles

de abstracción y agotamiento alcanzados por el Romanticismo— buscaban nuevos retos. Pretendían acercarse a la realidad desde la ciencia, el cotejo de la realidad y el escrutinio de evidencias. Mérida, que quería deleitar enseñando, no renunció a las recreaciones y se dejó llevar en ocasiones por esa vena de cuño romántico que todavía flotaba en los ambientes que él frecuentaba. Pero sus novelas son una prueba inequívoca de que quería acercarse a las culturas que describía no tanto desde la recreación como desde la visualización de paisajes reales. Ante la imaginación, el control de la ciencia; ante la representación, la documentación. Las novelas de Mérida no son solo una recopilación de datos aderezados con su estilo novelesco. Revelan la adquisición sistemática de un material documental que conforma el armazón científico de la obra literaria. Las descripciones de Mérida responden a esa aspiración del autor por la precisión minuciosa de la vida cotidiana, en sintonía con la demanda de un lector sediento de información sobre las culturas lejanas. La “sinceridad” proporcionada por los restos arqueológicos encuentra acomodo en la obra de Mérida, en perjuicio de esos excesos oníricos, fantasiosos y hasta delirantes que caracterizaban la literatura romántica precedente.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALMELA BOIX, M. A. (1991): “Influencia de la arqueología en la literatura realista española del siglo XIX: algunos cuentos de Don Juan Valera”, en Arce, J. & Olmos, R. (coords.), *Historiografía de la Arqueología y de la Historia Antigua en España (Siglos XVIII – XX)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 65-68.
- ALMELA BOIX, M. A. (2004) “José Ramón Mérida Alinari”, en Ayarzagüena Sanz, M. & Mora Rodríguez, G. (coords.), *Pioneros de la Arqueología en España del siglo XVI a 1912*, Madrid, Museo Arqueológico Regional de Alcalá de Henares, 261-268.
- BOTREL, Jean François (2001): “Los libreros y las librerías. Tipología y estrategias comerciales”, en Martínez Martín, J. A. (Dir.), *Historia de la edición en España (1836-1936)*, Madrid, Marcial Pons - Ediciones de Historia, 135-164.
- CASADO RIGALT, Daniel (2006a): José Ramón Mérida y la arqueología española, Madrid, Real Academia de la Historia.
- CASADO RIGALT, D. (2006b): “José Ramón Mérida, un eslabón clave entre la arqueología decimonónica de corte artístico y las nuevas líneas de investigación del siglo XX”, *Revista de Historiografía*, 5, 134-187.
- ENA BORDONADA, A. (1989): “La literatura y la sociedad madrileña en la Restauración”, en Bahamonde Magro, A. & Otero Carvajal, L. E. (eds.), *La sociedad madrileña durante la Restauración (1876-1931)*, vol. 2, 163-180.
- ESPASA CALPE (1929): “Enciclopedia Universal Ilustrada europeo-americana”, Madrid-Barcelona, Espasa-Calpe.
- FERNÁNDEZ MURGA, F. (1989): *Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya y Stabia*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- GAUTIER, Théophile (1881): *Loin de Paris*, Paris, Carpentier.
- JIMÉNEZ GARCÍA, Antonio (1986): *El Krausismo y la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, Cincel.
- LITVAK, L. (1985): “Exotismo arqueológico en la literatura de fines del siglo XIX: 1880-1895”, en *Anales de Literatura Española*, 4, 183-195.
- MEDEROS MARTÍN, A. (2010): “Análisis de una decadencia. La arqueología española del siglo XIX. El impulso isabelino (1830-1867)”, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 36, 159-216.
- MÉLIDA ALINARI, José Ramón (1880): *El Sortilegio de Karnak*, Madrid, Casa Editorial de Medina.

- MÉLIDA ALINARI, José Ramón (1882): *Diamantes americanos*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de El Correo.
- MÉLIDA ALINARI, José Ramón (1884): *El demonio con faldas (memorias de un gato)*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fé.
- MÉLIDA ALINARI, José Ramón (1886): *Luisa Minerva*, Madrid, Imprenta y Litografía de La Guirnalda.
- MÉLIDA ALINARI, José Ramón (1887): *A orillas del Guadarza*, Barcelona, Biblioteca "Arte y Letras". Establecimiento tipográfico-editorial de Daniel Cortezo y C<sup>a</sup>.
- MÉLIDA ALINARI, José Ramón (1894a): *Salomón, rey de Israel*, Barcelona, Biblioteca Ilustrada de Espasa y C<sup>a</sup>.- editores.
- MÉLIDA ALINARI, José Ramón (1894b): *Don Juan decadente*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra-impresores de la Real Casa.
- MÉLIDA ALINARI, José Ramón (1901): *Siete veces feliz*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- NÚÑEZ FLORENCIO, R. (2004): "España, 1904", *La Aventura de la Historia*, 74, 24-33.
- OLMOS ROMERA, R. (1992): "Una mirada a la novela arqueológica de raíz decimonónica", serie "La Arqueología soñada", *Revista de Arqueología*, 140, 52-57.
- OLMOS ROMERA, R. (1993a): "Arria Marcella, de Théophile Gautier", serie "La Arqueología soñada", *Revista de Arqueología*, 147, 50-57.
- OLMOS ROMERA, R. (1993b): "Una noche en Pompeya", por José Ramón Mélida", serie "La Arqueología soñada", *Revista de Arqueología*, 144, 52-57.
- OLMOS ROMERA, R. (1997): "La Gradiva" de Wilhelm Jensen", serie "La Arqueología soñada", *Revista de Arqueología*, 194, 44-51.
- PEIRÓ MARTÍN, Ignacio & PASAMAR ALZURIA, Gonzalo (1996): *La Escuela Superior de Diplomática (los archiveros en la historiografía española contemporánea)*, Madrid, ANABAD.
- ROMERO RECIO, M. (2006): "La arqueología en la enseñanza española durante el siglo XIX: nuevas aportaciones a la luz de documentos inéditos", en Beltrán, J. & Cacciotti, B & Palma, B. (eds.), *Arqueología, coleccionismo y Antigüedad. España e Italia en el siglo XIX*, Sevilla, 581-601.
- ROMERO RECIO, Mirella (2010): *Pompeya: vida, muerte y resurrección de la ciudad sepultada por el Vesubio*, Madrid, Esfera de los Libros.
- RUEDA LAFFOND, J. C. (2001): "La fabricación del libro. La industrialización de la técnica", en Martínez Martín, J. A. (Dir.), *Historia de la edición en España (1836-1936)*, Madrid, Marcial Pons - Ediciones de Historia, 73-110.
- RUMEL, E. (1887): "Los perfumes de la Antigüedad", en *La Ilustración de España*, 40, 318-319.
- SÁNCHEZ GARCÍA, R. (2001): "Las formas del libro. Textos, imágenes y formatos", en Martínez Martín, J. A. (Dir.), *Historia de la edición en España (1836-1936)*, Madrid, Marcial Pons - Ediciones de Historia, 111-133.
- SOTELO MARTÍN, María Elena (1998): *La Escuela Superior de Diplomática en el Archivo General de la Administración*, Madrid, Universidad de Alcalá.
- VV. AA. (1996): *An Encyclopedia of the History of Classical Archaeology*. (Editado por Nancy Thomson de Grummond), Londres-Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers.